

近世大坂の説教讃語芝居における演奏者

著者	武内 恵美子
雑誌名	日本研究
巻	37
ページ	91-123
発行年	2008-03-31
その他の言語のタイトル	A Study of the Musicians in the Sekkyo Sango Group in the Osaka Area During the Edo Period
URL	http://doi.org/10.15055/00000542

近世大坂の説教讃語芝居における演奏者

武内 恵美子

はじめに

近世後期の上方⁽¹⁾に、説教讃語座と称する団体が突如として現れ、大坂の宮地芝居を中心に子供芝居の名目で歌舞伎の上演を行っていた。説教讃語については、古くは木谷蓬吟氏⁽²⁾や盛田嘉徳氏⁽³⁾によって考察され、室木弥太郎氏⁽⁴⁾や阪口弘之氏⁽⁵⁾は説教讃語より古い時代に流行了した「説経」に関する論考の中で説教讃語について言及された。また室木・阪口両氏によって『関蟬丸神社文書』⁽⁶⁾が翻刻され、これを基本資料として、『日本研究』第二五号において拙稿「近世上方演劇文化変容における下層劇団の歴史的役割——関蟬丸神社と説教讃語をめぐって——」⁽⁷⁾(二〇〇二)を発表し、その興行に至る経緯とその後の歴史を解明した上で、その歴史的意義について論証した。それと前後して、斉藤利彦氏は「近世後期大坂の宮地芝居と三井

寺」⁽⁷⁾と題した発表を大阪歴史学会で行い、その報告論文を『ヒストリア』に掲載されている。斉藤氏は堺においても説教讃語座による興行が存在したことにも言及され、説教讃語座が大坂地域のみならず、広く上方文化圏でも活動できたことを解明されている。またこれらをふまえて神田由築氏がさらに「都市文化と芸能興行——大坂を中心として——」⁽⁸⁾を発表された。神田氏はその研究の中で、①説教讃語名題と説経者との関係が、いまだ不明確であること、②説教讃語座に編成された芸能者は、すべてが説経者ではないこと、③安政期に三井寺が新たな説経者・芸能者の把握に乗り出したこと、という三点を指摘し、さらに芸能者（＝説経者）に加えて「素人」芸能者の存在を論じられた。

先の拙稿では歴史的側面に重点を置き、芸能者についてほとんど触れることができなかった。本稿では神田氏の研究で挙げられた指

摘に鑑みながら、実際に説教讀語座の興行に関わった芸能者のうち、演奏に関わった人々に焦点を当てて考えてみたい。具体的には、説教讀語座の演奏者の個人と組織形態の実態を調査分析し、さらに説教讀語座以外の演奏者と比較することによって、演奏者からみた説教讀語座の特質と大坂歌舞伎界における説教讀語座の存在形態の追求を試みることにする。

1 説教讀語芝居概略

説教讀語座については拙稿あるいはその他の先行研究で詳述されているため、それらを参照されたいが、概略は以下の通りである。

山城国と近江国の国境であり、東海道・中山道の両道が通っている交通の要所として、逢坂（逢坂関とも。現、滋賀県大津市逢坂）がある。この逢坂の近江側に、三井寺配下の関蟬丸神社が存在する。

「説経」という芸能を行う芸能者（説経者）を掌握していたことで知られている神社である。説経は本来門付芸すなわち大道芸であり、小屋（劇場のこと。以下本稿では便宜上劇場と記す）を持たずに興行していたのであるが、寛文期（一六六一―一七三）に京都において日暮小太夫、日暮八太夫の二名の説経名代（興行権）が許可され、劇場で芝居を行うようになった。⁽¹⁰⁾これ以後、劇場で行う説経芝居と大道芸としての門説経の両方が行われていたが、享保（二七一―一七三六）頃を境に劇場の説経が廃れ、その後徐々に都市部での大道芸と

しての説経も衰退したと考えられる。

この神社には芸能関係にまつわる一連の文書が現存しており、「関蟬丸神社文書」と呼ばれている。この文書からは説経芝居が衰退した後、京都や大坂など、上方の都市部ではなく地方の村などを回り芝居を興行する説経者の姿が垣間見える。それは差別や貧困等の問題を孕み、決して盛況のようにはみえないのであるが、京都での芝居興行衰退から約七〇年後の寛政一〇年（二七九八）⁽¹¹⁾に、唐突ともいえる状況で、大坂において歌舞伎興行を始める。「説教讀語座」による芝居興行である。この説経讀語座による興行は、子供による歌舞伎興行、すなわち子供芝居が名目であるが、実際には大人の役者も出演していたことが、「関蟬丸神社文書」をはじめとして各種史料から判明している。つまり、子供芝居の名目で通常の歌舞伎芝居を行っていたのである。

説教讀語座による歌舞伎興行は、文政二年（二八一九）頃から恒常的に行われるようになり、のちに人形浄瑠璃の掌握も狙いながら、天保九年（一八三八）頃まで続けられる。しかし天保改革その他の要因により一時中断する。後に天保改革終焉後、安政五年（二八五八）に大坂宮地芝居の中心的興行地である御霊・座摩・稻荷の各地と堀江新地の和光寺境内にある阿弥陀池側の劇場で復活、幕末にかけて爆発的に興行が繰り返され、大坂庶民の娯楽として親しまれたのである。

前述の通り、説教讀語座の興行は堺でも行われていたが、主な興行地は大坂の宮地である。上方歌舞伎の興行範囲には京都も含まれるが、関蟬丸神社文書、京都側の史料の双方ともに説教讀語座の京都興行に関する記録が皆無であるので、京都では行われなかったようである。本来享保頃まで説経者が芝居を興行していたのは京都であつたが、その由緒をもって大坂で歌舞伎興行を開始し、そのまま大坂を本拠地としたと考えられる。

堺の芝居については、上方文化圏ではあるが、大坂とは興行形態が異なっていたと考えられるので、本稿では、大坂の宮地で興行を行った説教讀語座を対象にしていくことにする。

2 説教讀語と芸能者

古来行われていた「説経」に関わった説経者と区別するために、以下、説教讀語座に関わった者達を「説教者」あるいは芸能者と表記する。説教讀語座と芸能者に関して、神田氏が前掲論文で詳述されているので、そこから問題点を探っていくことにする。

関蟬丸神社は、近世中期以降、歌舞伎興行と絡めて、把握できるだけでも寛文一〇年（一六七〇）、文政二年（二八一九）、安政四年（二八五七）の三度に亘って全国的な説教者調査を行っている。そのうち最後の回である安政四年の調査は、歌舞伎興行が禁止されていた天保改革の末期に行われた。

この調査については拙稿において、翌年（安政五年）の再興を念頭に置いた調査だったことを指摘しているが、神田氏はそれをさらに考察し、前二回の調査と安政四年のそれとは性質が異なることを指摘された。すなわち、前二回は興行許可に絡めた調査であり、諸芸能者を掌握することを目的としているが、安政の調査は大坂の主要な芝居にそれぞれ免許を与え名代を配置したことから、大坂の芝居掌握を目的としており、またそれに伴い新たな芸能者を取り込む動きがあつたことが特徴的であるとされている。従来は説教者として把握されていなかった、祭文や俄師等の雑芸能者を対象とした動向であるというわけである。

また、天保期以降、芸能の場や種類が多様化し、そのような雑芸能者まで取り込むとすることによって、説教讀語座の中に事態の混乱をもたらしたに違いないと指摘している。本来は「勧進」を生業とした芸能者が、歌舞伎同様の芸を行うようになり、歌舞伎「興行」に進出する過程で「説経」という勧進芸能を「商標」化した。それが説教讀語座の商品化を促したが、芸能が多様化するのに従い、勧進に近い雑多な芸能を「市中繁栄のために」取り込むことになっていく。勧進から脱皮を図った説教讀語座が再度勧進を取り込むことによって興行を維持するということに、矛盾と、説教讀語座の商標としての限界が表れているとするのである。⁽¹³⁾

これに対し、史料に裏付けられた明確な反論は、現在のところ持

ち合わせていないが、あえて意見を述べるとすれば、身分的周縁論の論理に踏み込みすぎて実態が見え難くなっているように感じる。

説経者は、依然として地方では説経を行っていたが、一方で新たな芸を開拓していったと考えられる。それが都市部における説教讃語芝居であり、人形浄瑠璃への進出であったはずである。天保期の人形浄瑠璃掌握は失敗に終わったが、安政期の沈黙を経て説教讃語が再び世に現れた際に、祭文や俄師、女太夫（浄瑠璃）などを取り込み、なお一層の拡大を図ったことは、むしろ一連の一貫した動向とは取れないであろうか。もとは門付芸の集団であり、依然として門付を行う人々も所属していることを考えれば、芸能の場の多様化は説経あるいは説教讃語の活動の場を広げる機会であり、多様化した芸能はそれこそ基本形ではなかったのだろうか。芝居興行と雑多な芸能の差はあれども、本来の形態、過去から継続している説教者の芸態を考えれば、混乱を来すような問題ではないように思われる。

3 素人と玄人の問題

もう一点神田氏の論考で重要な指摘がある。「素人」芸能者の存在である。筆者は前稿において、説教讃語座は玄人芸能者集団であると述べたが、神田氏は人形浄瑠璃の浄瑠璃渡世集団であった「因講」の構成員を生み出す母体が素人芸能者層であったことを指摘し、説教讃語座にも素人芸能者との不可分な関係があるのではないかと

述べられ、説教讃語座の構成員すなわち説教者を玄人とすることに疑問を投げかけられた。地方に居住しながら因講の太夫・三味線と師弟関係を結んだ門弟の多くは素人であろうと推測できること、それらの素人芸能者と玄人芸能者の活発な交流、弟子と素人との境界線の曖昧さを挙げ、説教讃語においても説教讃語に関わった芸能者にも素人との不可分な関係があったのではないかとするものである⁽¹⁴⁾。因講の場合の例として、次のような明治二十九年（一八九六）の時太夫の弁明を例に挙げている。

然ルニ、目今之三味線ハ前々の事しるや知らずや、中老古老ト雖モ、本名を以て公然素人之会ニ出席為シ、当に総テ何連大会立三味線ハ、素人稽古屋或ハ子供名氏ノモニ候処、当今ニテハ、既ニ君松連ノ如キ、廣助ト立派ニ記シアリ、（以下略）⁽¹⁵⁾

これは素人の大会に出演し因講から咎められた時太夫の弁であるが、前々の事、すなわち以前は素人会への出演など普通に行われていたこと、中老・古老クラスの人々でさえ出演していたことを述べている箇所である。「前々の事」という文言がいつを指すのかはこの部分からは判断できないが、天保期のことである。つまり天保期には当たり前のように素人との交流が行われており、そのような「素人芸能者との不可分な関係」は説教讃語座の芸能者でも同

様に結ばれていたのではないかと、と神田氏は述べている。

もちろん浄瑠璃界において素人との関係は無視できないほど大きいことは自明のことであるが、それがはたして説教讀語座における素人芸能者の存在を容認することになるだろうか。「素人」はあくまでも「素人」であり、「素人」と「玄人」の間には純然たる区分があると考えている。その区分に関しては、時代が少々古いが、拙稿「浄瑠璃社会の構造——享保・元文期の場合」¹⁶にて、甚だ簡略ではあるが考察している。音曲関係者に限っても、単に音曲を演奏するというだけで包括してしまうと素人と玄人の境界線は曖昧になる。しかし、江戸初期の混沌とした、あるいは三味線音楽が発展途上にあった時代はともかく、ある程度興行が安定しジャンルや流派が限定された江戸後期には、素人と玄人の差が曖昧だったとは考えにくい。玄人顔負けの技芸を有する素人が多数存在したことは事実であるが、彼らはあくまでも素人であることを表明し、素人としてしか会に出演しないのではないかと。それゆえ「素人会」という場が存在するのである。もちろん、素人から玄人へ越境した者が多くいたこともまた事実であるが、素人と玄人の一線を越えて、玄人の舞台を踏んだ時点で、すでに素人ではなく玄人として扱われるはずである。門付のようにその境界線が曖昧なものであっても、その技芸を以て生業をたてる渡世人は玄人と見なされる。それ故の免状や鑑札であり、集団としての機能なのである。

「関蟬丸神社文書」には、燈明料と引き替えに免状等を交付してきた説経者との関係が徐々に薄れていく傾向にあることがたびたび記載されている。その是正のためという側面もあつて全国的な調査を行っていたのであり、それは免状を持たないまま、あるいは以前交付された状態のまま説経を行うことが多かったことを示しているが、素人であることの証明にはならないのではないだろうか。果たして免状を持たず説経を行い生計を立てている人物に対し、世間は素人と判断したのだろうか。免状交付は関蟬丸神社との関係であり、それを怠った結果、いわゆる「もぐり」状態にはなるが、少なくともそれを趣味としてではなく生活の糧としている以上、世間は彼らを玄人と判断するのではないかと考える。玄人とは、あくまでもそれを職業として行っている者、芸によって生計を立てている者を指すのであり、素人とはその点で一線を画するのである。

そのように考えれば、説教讀語座に芸能者として参加し渡世している説教者は、すでにその時点で玄人と呼ばれる存在であると考えられる。時太夫の弁が示しているのは、玄人が素人会に出演（あるいは助演）することは普通に行われていたという点である。玄人側からの素人への教授や素人会への出演が一般的であったことを示しているが、逆方向の、素人が玄人の舞台を踏むということを述べるものではない。少なくとも説教讀語座という、三井寺あるいは関蟬丸神社に芸能者あるいは説教者として掌握・管理され、芸能興行に関

わる者が、趣味で参加をする、金銭の授受を行わない素人であったとは考えにくい。

ただし、ここで述べている「説教讀語座に關係する芸能者」の規定は、あくまでも興行されていた歌舞伎あるいはその他の舞台や門付に恒常的に出演していた芸能者であつて、その人物に素人の弟子筋がない、すなわち舞台を離れたところで素人への教授をしていないということを示しているのではないことを注記しておく。説教讀語座の構成員である音曲關係者が、舞台出演のみで生計を立てられていたかどうかは不明であり、需要さえあれば当然ながら素人に対する教授は行われていたと推測されるからである。

いずれにしても、素人と玄人の判断基準は、芸能興行への出演あるいは芸能そのものを生業としている渡世人としての玄人と、音曲を演奏できるとしてもあくまでも素人としての立場を崩さない人々との差であると考えるのである。したがって、本稿で述べる説教讀語座に出演していた演奏者は玄人であると考えている。

ただし、神田氏も述べられているように、このことは実態を調査した上で判断すべきである。神田氏は「関蟬丸神社文書」に記載されている芸能者の状況から考察されているが、以下別な角度からもう少し具体的に説教讀語に関わった芸能者として、演奏者について考えてみたい。

4 説教讀語芝居に出演した演奏者

それでは、具体的に説教讀語に出演していた演奏者はどのような人々であつたのか。神田氏が挙げられているように、「関蟬丸神社文書」中にも若干ながら芸能者名が記載されている。説教の免許・免状を与えられた芸能者たちの記録である。そこには、説教祭文岡本座^ノ八九人、西横堀小屋役者^ノ一二人、照葉狂言役者^ノ六人、俄師^ノ一六人、御霊社役者^ノ一一人、和光寺役者^ノ一一人、天満天神役者^ノ一〇人、新築地小屋役者^ノ一二人の計一六七人と、その他興行關係者、具体的には説教讀語座名代^ノ一二人が記載されている⁽¹⁸⁾。しかし、それは説教讀語座のごく一部の者であり、それ以上の者を文書から解明することは難しい。

安政の再興の時点で説教讀語にとって本業ともいえる歌舞伎の關係者のうち、役者に関しては上記のように五六名が挙げられており、おそらくは代表的な役者であろうことが想像できる。しかし、歌舞伎興行に関わる者として役者と並び重要な役割を担う音曲に携わる者について、文書の中から見出すことは皆無であると言わざるを得ない。そこで本稿では、一度文書から離れ、図1のような役割番付に記載された情報から、説教讀語座の活動に携わった音曲關係者を考察してみることとする。

歌舞伎役割番付は、歌舞伎が興行される際、番組あるいは主要な

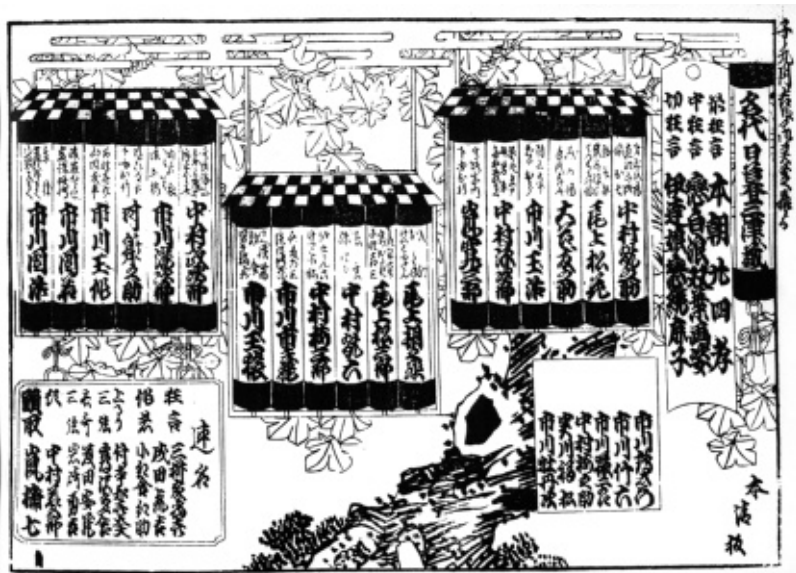


図1 芝居役割番付（大阪府立中之島図書館蔵）元治元年（1864）九月、御霊芝居 左下に演奏者名が記載されている。

出演者が変更になる毎に発行される、配役表である。したがって、興行毎に発行されるのが原則である。そこには劇場名や年月の他、座本、名代、頭、頭取、狂言作者、振付などの興行関係者、演目、配役（役名と担当役者）などの興行に関する基本事項が掲載される。

そしてそれらの情報と共に、演奏者名も記載されていることが多い。ただし、演奏者の場合、出演者全員が記載されるのではなく、数名の代表的な者、すなわち演奏の中心になる人物が記載される。したがってその興行に関わった演奏者全員を知ることとはできないが、主要な演奏者の把握ができる。また、演奏者の存在のみならず、彼らの活動動向の実態を把握するのにも適した史料だといえる。歌舞伎役割番付のみですべてが解明できるわけではないが、まずは足がかりとして用いるには最適だと判断して用いることにした。

現存している一連の上方の役割番付の中には、説教讀語座の番付が一定数存在する。この種の役割番付は発行された物すべてが現存しているわけではなく、またその所蔵に関しても散在していてなかなか全容が明らかにならないが、大坂の宮地芝居が再興した安政五年（一八五八）以降、幕末の慶応三年（一八六七）までの一〇年間は、比較的残存率が良いと考えられる。概数で大坂全体として一〇年間で五六〇回の歌舞伎興行があったとすると、¹⁹⁾安政五年から慶応三年までの調査番付点数が四二二点なので、約七五％の番付が残存していることになる。あくまでも概算ではあるが、幕末の社会情勢を考えると、実際の興行数はもう少し少なかったとも考えられるので、八割程度の残存率ではないかと予想している。そこで、これらの説教讀語座の番付を用いて、演奏者の解明を試みてみたい。

管見のうち説教讀語座の番付であると明確に判断できるものは一

九二点存在する。⁽²⁰⁾ そのうち安政五年から慶応三年までのものは一四〇点である。これらの番付に記載された演奏者名を抽出し、どのような人物が存在し、互いに関係しているのかを分析してみることとした。表1は説教讀語座の芝居番付のうち安政五年から慶応三年ま

での一四〇点の基本情報、表2は表1の番付に記載された演奏者のうち、五回以上記録が抽出できた人物の一覧⁽²¹⁾、表3は同時期の大坂の芝居のうち、説教讀語座以外に出演していた演奏者の一覧である。ここから、いくつかの情報が判明する。

表1 安政五（一八五八）―慶応三（一八六七）説教讀語座番付情報一覧

場所	元号	年	西暦	月	日	芝居名
天満裏門芝居	安政	五	一八五八	二	吉日	鏡山旧錦絵／義経腰越状／双蝶々曲輪日記
天満裏門芝居	安政	五	一八五八	二	吉日	伊達越道中双六／彦山権現誓助剱／隅田川花娼
御霊社内	安政	五	一八五八	七		三十石燈始／袖浦古郷錦
御霊社内	安政	五	一八五八	九		三十石燈始／袖浦古郷錦
御霊社内	安政	五	一八五八	一一	吉日	敵討高砂松／恋飛脚大和往来
御霊社内	安政	五	一八五八	一二	吉日	妹背山婦女庭訓／木下陰狭間合戦
御霊社内	安政	六	一八五九	一	吉日	新薄雪物語／須磨都源平躑躅／柳桜春錦画
御霊社内	安政	六	一八五九	二	吉日	仮名手本忠臣蔵
御霊社内	安政	六	一八五九	四	吉日	吾妻海道茶屋娘／東訛恋深川
御霊社内	安政	六	一八五九	五	吉日	双蝶々曲輪日記／時枯梗出世請状／五大力恋緋
御霊社内	安政	六	一八五九	八	吉日	菅原伝授手習鑑／名作切籠曙／双紋廓錦絵／義経腰越状
御霊社内	安政	六	一八五九	一二	吉日	箱根靈驗覺仇討／彦山権現誓助剱
御霊社内	万延	一	一八六〇	一	二	けいせい稚児淵／嫁入信田妻
御霊芝居	万延	一	一八六〇	三	吉日	けいせい玉うさぎ
御霊芝居	万延	一	一八六〇	三	吉日	岩見重太郎
御霊社内	万延	一	一八六〇	閏三	吉日	伽羅先代種／傾城当玉兎／けいせい妹背鶴
御霊社内	万延	一	一八六〇	四	吉日	濃紅葉小倉色紙／伊勢音頭恋寝釦
御霊社内	万延	一	一八六〇	五	吉日	義経千本桜／累淵絹川堤／南詠恋抜粹

御霊社内	元治	一	一八六四	一一	吉日	秋葉権現廻船話／梅椿妹背八重垣／心中天網島
御霊芝居	元治	一	一八六四	九	吉日	本朝廿四孝／恋白浪双葉面姿／伊達娘濃い緋鹿子
御霊社内	元治	一	一八六四	八	吉日	敵討高砂松／堂島救入浜
御霊社内	元治	一	一八六四	五	吉日	長柄長者黄鳥墳／忠臣連理の鉢植／吉原細見図
御霊社内	元治	一	一八六四	三	吉日	濃紅葉小倉色紙／近江源氏先陣館／大経師昔暦
御霊社内	文久	三	一八六三	一一	吉日	けいせい染分總
御霊社内	文久	三	一八六三	八	吉日	姉妹連大礎／重井筒／奥州安達原
御霊社内	文久	三	一八六三	四	吉日	猫怪談五十三駅／都路東春詠
御霊社内	文久	三	一八六三	三	吉日	艶競花大樹／桂川連理柵
御霊社内	文久	二	一八六二	五	吉日	拳揮廓大通／義臣伝説切講釈／伊勢音頭恋寝剣
御霊社内	文久	二	一八六二	九	吉日	妹背山婦女庭訓／恋娘錦面姿
御霊社内	文久	二	一八六二	三	吉日	加賀見山廓錦絵
御霊社内	文久	二	一八六二	三	吉日	裏表忠臣蔵
御霊社内	文久	二	一八六二	一	吉日	敵討浦朝霧／葛紅葉宇都谷峠
御霊社内	文久	一	一八六一	一二	吉日	けいせい挾妻櫛／伽羅先代菰／男作三国湊
御霊社内	文久	一	一八六一	一一	吉日	菅原伝授手習鑑／信州於六櫛／けいせい青陽鷄／戻り駕
御霊社内	文久	一	一八六一	八	吉日	絵合太功記／信州於六櫛／廓文章
御霊社内	文久	一	一八六一	七	吉日	八陣守護城／扇矢数四十七本／鐘もろとも夢鯨鞘
御霊社内	文久	一	一八六一	六	吉日	花雲佐倉曙／実大入秋豊作
御霊社内	文久	一	一八六一	一	吉日	夏祭浪花鑑
御霊社内	万延	一	一八六〇	一一	吉日	姫競双葉絵双紙／初春浪花賑
御霊社内	万延	一	一八六〇	一〇	吉日	鎌倉三代記／台頭緑色幕
御霊社内	万延	一	一八六〇	八	吉日	碁太平記白石噺／義経腰越状／平井権八吉原街
御霊社内	万延	一	一八六〇	八	吉日	秋葉権現廻船話／神靈矢口渡／藍桔梗雁金五紋／倭仮名在原系図
御霊社内	万延	一	一八六〇	八	吉日	加賀見山廓写本／重井筒

御霊社内	慶応	一	一八六五	一	吉日	けいせい繁夜話／恋飛脚大和往来
御霊社内	慶応	一	一八六五	三	吉日	敵討巖流島／往古曾根崎村噂／千種の乱咲
御霊社内	元治	二	一八六五	四	吉日	幼稚子敵討／国訛嫩笈摺／須磨都源平躑躅
御霊社内	慶応	一	一八六五	一一	吉日	敵討義恋柵／京羽二重娘雛形
御霊社内	慶応	一	一八六五	一二	吉日	箱根靈驗覽仇討／ひらかな盛衰記／寿三番叟
御霊社内	慶応	二	一八六六	一	吉日	姫競双葉絵草紙
御霊社内	慶応	二	一八六六	三	吉日	三勝櫛赤根色指／双蝶々曲輪日記／倭仮名在原系図
御霊芝居	慶応	二	一八六六	六	吉日	花魁苔八總／彦山権現誓助剱／ちらし書恋文章
御霊社内	慶応	二	一八六六	一二	吉日	初櫓旭迎賑／源平布引滝／結文浮名簪／恋女房染分手綱／注連飾宝来曾我
御霊芝居	慶応	三	一八六七	一	吉日	天満宮菜摘御供
御霊社内	慶応	三	一八六七	三	吉日	忠臣いろは実記／都鳥頃夜桜
御霊社内	慶応	三	一八六七	六	吉日	ひらかな盛衰記／四木写朝顔草紙
御霊社内	慶応	三	一八六七	六	吉日	夏祭浪花鑑／置土産今織上布
御霊芝居	慶応	三	一八六七	八	吉日	花魁苔八總／倭仮名在原系図／恋娘錦画姿／戻り駕色相肩
御霊社内	慶応	三	一八六七	九	吉日	復習亀山嘶／鬼一法眼三略卷／隅田春妓女容性
御霊社内	慶応	三	一八六七	一二	吉日	碁太平記白石嘶／梶原平三希代誠／花筏情水棹
いなり社内	安政	五	一八五八	五	吉日	波枕韓聞書／宿無団七時雨傘／寿式三
いなり社内	安政	五	一八五八	七	吉日	玉藻前曦袂／訳能金持性
いなり社内	安政	五	一八五八	一〇	吉日	内百番富士太鼓／囃影猿七化
いなり社内	安政	五	一八五八	一	吉日	契情石川染／豊咲妹背鵜
いなり社内北芝居	安政	六	一八五九	三	吉日	日本第一和布苅神事／重扇栄松若
いなり社内北芝居	安政	六	一八五九	四	吉日	伽羅先代萩／一谷嫩軍記／東訛恋深川
いなり社内北芝居	安政	六	一八五九	五	吉日	伽羅先代萩／苅萱桑門筑紫鞆／桂川連理柵
いなり社内	安政	六	一八五九	五	吉日	木下蔭狭間合戦／藍桔梗雁金五紋
いなり社内	安政	六	一八五九	九	吉日	鏡山旧錦絵／鬼一法眼三略卷／花川戸恋紫

座摩社内	安政	六	一八五九	四	吉日	花魁荅八總／檀浦兜軍記／寿式三
いなり	慶応	三	一八六七	九	吉日	けいせい宮伝授／鬼若名譽髻／噂聞恋定紋
いなり	慶応	三	一八六七	七	吉日	けいせい花白浪／彫刻左小刀
いなり	慶応	三	一八六七	三	吉日	けいせい百千鳥／彦山権現誓助劔／双艶蝶紋日
いなり	慶応	二	一八六六	一一	吉日	敵討殿下茶屋聚／廓文章
いなり	慶応	二	一八六六	八	吉日	千金手綱恋染込／今昔相宿嘶／鐘もろとも恨鮫鞘
いなり社内	文久	二	一八六二	一一	吉日	伽羅先代萩／鬼一法眼三略巻／廓文章
いなり社内	文久	二	一八六二	九	吉日	碁太平記白石嘶／忠臣連理の鉢植／千種の乱咲
いなり社内	文久	二	一八六二	五	吉日	けいせい青陽鷄／一の谷頼軍記／伊勢音頭恋寝劔
いなり社内	文久	二	一八六二	三	吉日	花魁荅八總
いなり社内	文久	一	一八六一	一一	吉日	花洛矢数誉／姫小松子日の遊／平井権八吉原街
いなり社内	文久	一	一八六一	一一	吉日	嫁入信田妻／碁太平記白石嘶
いなり社内	文久	一	一八六一	一一	吉日	嫁入信田妻／義経腰越状
いなり社内	文久	一	一八六一	九	吉日	花曇歌清水／けいせい繁夜話／伊達模様色染分
いなり社内	文久	一	一八六一	七	吉日	けいせい揚柳桜／大塔宮曦鎧／容艶花善悪木津川
いなり社内	文久	一	一八六一	五	吉日	けいせい花発船／ちらし書恋の玉章
いなり社内	文久	一	一八六一	一	吉日	けいせい七草嶋
いなり社内	万延	一	一八六〇	一一	吉日	双蝶々曲輪日記／けいせい雪月花／積恋雪関戸
いなり社内	万延	一	一八六〇	九	吉日	伊賀越乗掛合羽
いなり社内	万延	一	一八六〇	五	吉日	敵討御堂前／与話情浮名横櫛
いなり社内	万延	一	一八六〇	閏三	吉日	けいせい品評林／千種の乱咲
いなり社内	万延	一	一八六〇	閏三	吉日	けいせい品評林
いなり社内	万延	一	一八六〇	三	吉日	敵討優曇華蹴山／妹背山婦女庭訓
いなり社内	万延	一	一八六〇	一	吉日	けいせい染分總／菅原伝授手習鑑／檀浦兜軍記
いなり社内	万延	一	一八六〇	一	吉日	木下蔭狭間合戦／藍桔梗雁金五紋
いなり社内	万延	一	一八六〇	一	吉日	けいせい染分總／檀浦兜軍記

阿弥陀池境内	安政	五	一八五八	五	吉日	苧萱桑門筑紫鞆／けいせい青陽鷄／置土産今織上布
座摩社内	慶応	三	一八六七	四	吉日	敵討崇禪寺馬場／油商人廓話
座摩社内	慶応	三	一八六七	一	吉日	けいせい浜真砂／奥州安達原／比翼尊鎗梅
座摩社内	慶応	二	一八六六	一	吉日	けいせい染分總／廓文章
座摩社内	慶応	一	一八六五	一一	吉日	敵討巖流島／恋飛脚大和往来
座摩社内	慶応	一	一八六五	五	吉日	柵自来也話／八重霞浪花浜萩
座摩社内	慶応	一	一八六五	四	吉日	敵討御堂前／加々見山旧錦絵
座摩社内	元治	二	一八六五	一	吉日	姫競双葉絵草紙／お染久松色説販
座摩社内	元治	一	一八六四	一一	吉日	義経千本桜／与話情浮名横櫛
座摩社内	元治	一	一八六四	一〇	吉日	敵討浦朝霧／関取千両幟／花魁苔八總
座摩芝居	文久	三	一八六三	一〇	吉日	箱根靈驗覽仇討／東土産写絵怪談
座摩芝居	文久	三	一八六三	八	吉日	傾城筑紫琴夫／けいせい妹背の鴛鴦／桂川連理柵
座摩芝居	文久	三	一八六三	七	吉日	敵討安栄録／苧萱桑門筑紫鞆／梅ノ由兵衛／名作切籠曙
座摩芝居	文久	三	一八六三	盆	吉日	敵討安栄録／苧萱桑門筑紫鞆／梅ノ由兵衛／名作切籠曙
座摩芝居	文久	二	一八六二	九	吉日	菅原伝授手習鑑／隅田川恋倂
座摩社内	文久	二	一八六二	三	吉日	鼠小紋吾嬬雛形／一谷嫩軍記／同計略花芳野山
座摩社内	文久	二	一八六二	二	吉日	敵討高砂松／同計略花の吉野山
座摩社内	文久	二	一八六二	一	吉日	もちどり鳴門白浪／梅曆春魁
座摩社内	文久	一	一八六一	一〇	吉日	仮名手本忠臣蔵／姫山姥
座摩社内	文久	一	一八六一	九	吉日	色競九重錦／苧萱桑門筑紫鞆／袖浦故郷錦
座摩社内	万延	一	一八六〇	一	吉日	けいせい石川染／名筆反魂香
座摩社内	安政	六	一八五九	一一	吉日	長柄長者黄鳥墳／容競出入湊／廓文章
座摩社内	安政	六	一八五九	九	吉日	けいせい玉手綱／芦屋道満大内鑑
座摩社内	安政	六	一八五九	八	吉日	敵討優曇華龜山／宿無団七時雨傘
座摩社内	安政	六	一八五九	五	吉日	花魁苔八総／恋情商煙草
座摩社内	安政	六	一八五九	五	吉日	木下蔭狭間合戦／彦山権現誓助鋌／恋娘錦画姿

表2 安政以後、説教讀語座に出演した主要演奏者一覧

演奏者	ジャンル	役割	記録初見年月			記録終了年月			件数	他所への 出演
			元号	年	西暦	元号	年	西暦		
竹本鶴太夫	義太夫	太夫	安政	五	一八五八	慶応	三	一八六七	二五	〇(二五)
竹本琴太夫	義太夫	太夫	安政	五	一八五八	安政	六	一八五九	二二	〇(二六)
竹本勇太夫	義太夫	太夫	安政	五	一八五八	安政	六	一八五九	二一	〇(三四)
竹本三木太夫	義太夫	太夫	安政	五	一八五八	文久	一	一八六一	一四	〇(三四)
竹本千代太夫	義太夫	太夫	文久	一	一八六一	文久	二	一八六二	八	〇(六)

阿弥陀池境内	安政	五	一八五八	七	吉日	柵自来也話／奥州安達原／名作切籠曙
阿弥陀池境内	安政	五	一八五八	一〇	吉日	敵討浪花梅／娘景清八島日記／同計略花の吉野山
阿弥陀池	安政	六	一八五九	一	吉日	けいせい品評林／義経腰越状／隅田春妓女容性
阿弥陀池	安政	六	一八五九	二	吉日	仮名手本忠臣蔵／新薄雪物語／猿曳門出諷
阿弥陀池	安政	六	一八五九	一〇	吉日	時枯梗出世請状／京羽二重娘雛形／織合檻樓錦／積雪恋関扉
あみだ池芝居	安政	六	一八五九	一一		傾城廓船諷／梶原平三紅梅豹／花扇錦絵競
阿弥陀池	万延	一	一八六〇	一		新薄雪物語／姫子松子日の遊／色説販
阿弥陀池境内	文久	一	一八六一	一		けいせい恋白浪／春霞姿写絵
阿弥陀池境内	文久	一	一八六一	七	吉日	幼稚子敵討／信州川中島合戦／鐘もろとも夢鮫鞘
阿弥陀池	文久	三	一八六三	一一	吉日	敵討御堂前／義経腰越状／国訛嫩笈摺
阿弥陀池	慶応	一	一八六五	二	吉日	傾城廓船諷／隅田川続俤
阿弥陀池	慶応	一	一八六五	三	吉日	敵討殿下茶屋聚／絵本太功記／平井権八吉原街
阿弥陀池	慶応	一	一八六五	一一	吉日	伽羅先代萩／名筆反魂香／本朝廿四孝
阿弥陀池芝居	慶応	二	一八六六	一一		敵討浦朝霧／恋飛脚大和往来
あみだ池芝居	慶応	三	一八六七	一		一谷嫩軍記／福在原系図／結文浮名簪
阿弥陀池境内	慶応	三	一八六七	八	吉日	菅原伝授手習鑑／伊勢音頭恋寝釦
阿弥陀池芝居	慶応	三	一八六七			いろは文字読切講釈／恋娘錦画姿

中村亀吉	長唄	三味線	安政	六	一八五九	八	文久	二	一八六二	一	一一	△(二)
板東伊三郎	長唄	三味線	安政	五	一八五八	七	慶応	三	一八六七	一二	一三	○(二八)
中村新介	長唄	三味線	元治	一	一八六四	一一	慶応	三	一八六七	一	一二	○(二四)
田中勇吉	長唄	唄	安政	六	一八五九	一	万延	一	一八六〇	一	六	×
中村伊三郎	長唄	唄	万延	一	一八六〇	九	慶応	三	一八六七	四	七	○(五)
中村源吉	長唄	唄	万延	一	一八六〇	九	文久	二	一八六二	一	九	×
中村梅次郎	長唄	唄	文久	三	一八六三	一〇	慶応	一	一八六五	三	一二	△(三)
花房半吉	長唄	唄	安政	五	一八五八	七	文久	一	一八六一	七	一五	△(二)
玉村久楽	長唄	唄	文久	二	一八六二	三	慶応	三	一八六七	一	一六	○(六一)
石田徳次郎	長唄	唄	安政	五	一八五八	七	文久	一	一八六一	七	二一	△(二)
中村政吉	長唄	唄	安政	五	一八五八	七	慶応	三	一八六七	三	二七	○(六)
鶴沢当三	義太夫	三弦	文久	一	一八六一	八	文久	一	一八六一	七	五	○(二一)
鶴沢多見次郎	義太夫	三弦	安政	五	一八五八	二	慶応	三	一八六七	一	五	○(二四)
鶴沢仙造	義太夫	三弦	安政	五	一八五八	二	慶応	二	一八六六	一	五	○(七)
野沢吾市	義太夫	三弦	安政	五	一八五八	一二	文久	二	一八六二	一一	六	○(二三)
鶴沢富造	義太夫	三弦	万延	一	一八六〇	一	文久	一	一八六一	一	六	×
鶴沢扇造	義太夫	三弦	元治	一	一八六四	三	元治	二	一八六五	一	九	○(五)
鶴沢吾市	義太夫	三弦	安政	六	一八五九	二	万延	一	一八六〇	閏三	九	△(四)
竹沢富造	義太夫	三弦	安政	五	一八五八	七	安政	五	一八五八	五	九	△(二)
野沢宅次郎	義太夫	三弦	慶応	一	一八六五	五	慶応	三	一八六七	八	一二	○(四一)
鶴沢和市	義太夫	三弦	安政	五	一八五八	七	文久	二	一八六二	五	一七	○(四六)
鶴沢勢糸	義太夫	三弦	安政	六	一八五九	八	安政	六	一八五九	二	二〇	○(一二)
竹本瀧太夫	義太夫	太夫	文久	二	一八六二	一一	文久	三	一八六三	三	五	○(四〇)
竹本程太夫	義太夫	太夫	慶応	一	一八六五	三	慶応	二	一八六六	一	五	○(二七)
竹本覚太夫	義太夫	太夫	安政	六	一八五九	三	万延	一	一八六〇	一	五	×
竹本瀧太夫	義太夫	太夫	文久	二	一八六二	五	慶応	一	一八六五	一一	六	△(四)

演奏者	ジャンル	役割	記録初見年月				記録終了年月				件数
			元号	年	西暦	月	元号	年	西暦	月	
竹本倭太夫	義太夫	太夫	文久	二	一八六二	一八六二	文久	二	一八六二	閏八	四〇
竹本折太夫	義太夫	太夫	安政	五	一八五八	一八五八	慶応	三	一八六七	八	三七
竹本三木太夫	義太夫	太夫	文久	三	一八六三	一八六三	慶応	三	一八六七	二	三四
竹本勇太夫	義太夫	太夫	安政	六	一八五九	一八五九	元治	一	一八六四	六	三四
竹本為太夫	義太夫	太夫	文久	二	一八六二	一八六二	文久	三	一八六三	一〇	二七
竹本琴太夫	義太夫	太夫	慶応	一	一八六五	一八六五	慶応	二	一八六六	三	二六
竹本岡島太夫	義太夫	太夫	万延	一	一八六〇	一八六〇	文久	二	一八六二	一	二〇
竹本寿太夫	義太夫	太夫	慶応	三	一八六七	一八六七	慶応	三	一八六七	二	一八
竹本歌間太夫	義太夫	太夫	慶応	一	一八六五	一八六五	慶応	三	一八六七	二	一七
竹本妻太夫	義太夫	太夫	文久	三	一八六三	一八六三	慶応	二	一八六六	一〇	一七
竹本程太夫	義太夫	太夫	慶応	一	一八六五	一八六五	慶応	二	一八六六	一〇	一七
葉璃摩一風	義太夫	太夫	万延	一	一八六〇	一八六〇	文久	一	一八六一	四	一七
竹本鶴太夫	義太夫	太夫	慶応	二	一八六六	一八六六	慶応	二	一八六六	二	一五
竹本若太夫	義太夫	太夫	安政	六	一八五九	一八五九	慶応	三	一八六七	一	一〇
竹本千代太夫	義太夫	太夫	文久	二	一八六二	一八六二	文久	三	一八六三	極月	六

表3 安政以後、説教讀語座以外の大坂芝居へ出演した主要演奏者一覧

*他所への出演欄の()内は他所出現回数。○は表3に挙げられた人物、△は表3には挙げられなかったが他所番付の記録にある人物、×は他所に全く記録がない人物。

石田喜一郎	長唄	三味線	安政	五	一八五八	七	安政	六	一八五九	一二	七	×
中村巳之介	長唄	三味線	万延	一	一八六〇	一	元治	一	一八六四	八	六	○(二〇)
花房半六	長唄	三味線	万延	一	一八六〇	八	文久	一	一八六一	一	五	×
小川倉三郎	長唄	三味線	文久	一	一八六一	九	文久	二	一八六二	三	五	○(五一)
松出辰次郎	長唄	三味線	文久	一	一八六一	八	文久	一	一八六一	七	五	△(三)
中村辰之介	長唄	三味線	万延	一	一八六〇	五	慶応	三	一八六七	六	五	○(九)

中村兵次	長唄	唄	万延	一	一八六〇	八	文久	三	一八六三	九	八
花房留次郎	長唄	唄	安政	六	一八五九	二	安政	六	一八五九	一一	一〇
岩崎徳二郎	長唄	唄	安政	六	一八五九	一	慶応	二	一八六六	一	一一
花房虎蔵	長唄	唄	慶応	一	一八六五	極月	慶応	二	一八六六	五	一一
岩崎虎造	長唄	唄	文久	二	一八六二	一二	文久	三	一八六三	九	一三
岩崎松之介	長唄	唄	文久	二	一八六二	一二	文久	二	一八六二	閏八	一六
玉村巳午蔵	長唄	唄	文久	二	一八六二	三	元治	一	一八六四	一二	二二
花房半七	長唄	唄	安政	五	一八五八	一	文久	一	一八六一	八	四七
玉村久楽	長唄	唄	文久	三	一八六三	四	慶応	二	一八六六	九	六一
豊沢りん造	義太夫	三弦	文久	二	一八六二	一〇	元治	一	一八六四	九	五
鶴沢龍介	義太夫	三弦	元治	一	一八六四	一一	慶応	二	一八六六	八	五
鶴沢扇造	義太夫	三弦	文久	二	一八六二	閏八	文久	三	一八六三	一一	五
鶴沢多見次郎	義太夫	三弦	安政	六	一八五九	八	文久	一	一八六一	七	六
鶴沢仙造	義太夫	三弦	文久	三	一八六三	八	慶応	一	一八六五	一〇	七
鶴沢富造	義太夫	三弦	文久	一	一八六一	一〇	文久	三	一八六三	一〇	八
鶴沢当三	義太夫	三弦	安政	六	一八五九	七	万延	一	一八六〇	九	一一
鶴沢勢糸	義太夫	三弦	文久	二	一八六二	八	文久	三	一八六三	三	一二
鶴沢小作	義太夫	三弦	文久	二	一八六二	一	慶応	一	一八六五	一一	一二
鶴沢照介	義太夫	三弦	慶応	一	一八六五	極月	慶応	三	一八六七	八	一五
野沢吾市	義太夫	三弦	文久	二	一八六二	閏八	元治	一	一八六四	六	二二
野沢小作	義太夫	三弦	元治	一	一八六四	六	慶応	二	一八六六	五	二四
鶴沢多見次郎	義太夫	三弦	文久	三	一八六三	極月	慶応	三	一八六七	二	三八
野沢宅次郎	義太夫	三弦	慶応	一	一八六五	九	慶応	一	一八六五	八	四一
亀沢笑男	義太夫	三弦	万延	一	一八六〇	三	慶応	二	一八六六	一二	四二
鶴沢和市	義太夫	三弦	万延	一	一八六〇	一	文久	三	一八六三	六	四六
竹本栄太夫	義太夫	太夫	慶応	二	一八六六	四	慶応	二	一八六六	五	五

板東奥次郎	長唄	三味線	安政	六	一八五九	一一	文久	二	一八六二	一〇	五
中村美之介	長唄	三味線	文久	三	一八六三	八	元治	一	一八六四	五	五
杵屋佐之介	長唄	三味線	安政	六	一八五九	一一	万延	一	一八六〇	閏三	五
板東貞次郎	長唄	三味線	安政	五	一八五八	一	安政	六	一八五九	一〇	八
板東角徳	長唄	三味線	慶応	二	一八六六	三	慶応	三	一八六七	八	八
中村辰之介	長唄	三味線	元治	一	一八六四	三	慶応	三	一八六七	一一	九
岩崎熊次郎	長唄	三味線	安政	六	一八五九	三	慶応	一	一八六五	九	一四
小川辰次郎	長唄	三味線	文久	三	一八六三	極月	慶応	一	一八六五	二	一六
板東政次郎	長唄	三味線	慶応	二	一八六六	八	慶応	三	一八六七	四	一七
板東伊三郎	長唄	三味線	文久	一	一八六一	三	慶応	三	一八六七	八	一八
中村新三郎	長唄	三味線	万延	一	一八六〇	五	文久	二	一八六二	閏八	一九
中村巳之介	長唄	三味線	文久	三	一八六三	七	慶応	二	一八六六	五	二〇
中村新介	長唄	三味線	文久	一	一八六一	三	文久	三	一八六三	六	二四
板東定次郎	長唄	三味線	安政	五	一八五八	一	慶応	三	一八六七	八	三四
小川倉三郎	長唄	三味線	文久	二	一八六二	一二	文久	二	一八六二	九	五一
板東幸次郎	長唄	唄	慶応	一	一八六五	八	慶応	二	一八六六	三	五
中村井ノ丸	長唄	唄	文久	三	一八六三	三	文久	三	一八六三	一〇	五
中村伊三郎	長唄	唄	文久	一	一八六一	一〇	文久	三	一八六三	六	五
玉村芝楽	長唄	唄	安政	五	一八五八	一	安政	五	一八五八	一	五
岩崎七三郎	長唄	唄	文久	二	一八六二	八	慶応	一	一八六五	一	五
中村政吉	長唄	唄	文久	二	一八六二	九	文久	三	一八六三	一	六
岩崎徳三郎	長唄	唄	文久	三	一八六三	三	元治	一	一八六四	一	六
岩崎熊太郎	長唄	唄	文久	三	一八六三	一	慶応	一	一八六五	九	六

4-1 興行傾向

まずは、興行数から考えてみる。もちろん残存率一〇〇％ではないため、正確ではないが、そこから興行の傾向を見出してみたい。

同時期の大坂全体の番付点数は四二二点である。番付で見ると明らかに説教讀語座であると判断できる芝居数は全体の約三三％であることがわかる。表1からも分かる通り、説教讀語座として判明している番付のほとんどは、御霊・座摩・稲荷・阿弥陀池の各劇場の芝居である。これらの劇場は寺社の境内で行われるため、一般的に宮地芝居と呼ばれる。

大坂で芝居興行が正式に許可されている、すなわち大芝居であるのは、道頓堀の角の芝居と中の芝居の二つの劇場であり、その他道頓堀にある筑後（大西）、若太夫、竹田の三つの劇場はそれに準じた形であった。さらに大芝居格の劇場に準じる形として新地芝居が許可されていた。すなわち北新地（曾根崎新地）と堀江新地である。宮地芝居はそれより格下の、晴天百日興行、つまり三ヶ月程度に一回申請し、許可されたもののみ上演ができるという形式の芝居であった。

「関蟬丸神社文書」では、幕末期に新地まで含めた地域の支配をうたい、名代まで配置しているものの、実際には上記のように依然としてほぼ宮地のみで興行していたということになる。また、名代の他、天満天神芝居の役者名が記されていたが、実際には明らかに説

教讀語座のものであると判断できる天満の番付は二点しか存在しなかった。現時点での確認状況であり、今後もう少し変動する可能性はあるが、劇的に増加する可能性は低く、天満では説教讀語座としてはあまり興行がなかったと考えておくのが順当だろう。天満は他の宮地とは別物、特に新地芝居として扱われることもあることから、他の新地同様に「関蟬丸神社文書」の中でのみ記されたものであり、実態に則していない可能性も捨てきれない。

一方、宮地としては、御霊社と和光寺の役者が記載されていたが、他に番付では稲荷社と座摩社で行われた説教讀語芝居のものも多数現存する。なぜ「関蟬丸神社文書」に稲荷・座摩の両社の役者が記載されなかったのかは不明である。

上記のように、「関蟬丸神社文書」の記載と番付の間には若干の乖離があるが、ほぼ宮地に限りながらも、残存点数がこの時期の大坂の芝居番付全体の三割強にのぼることは看過できないだろう。大坂の幕末における歌舞伎興行の重要な一角を占めていたことは間違いない。

4-2 音曲の種類

次に使用される音曲の種類を考えてみる。番付上に記載されている音曲の種類は義太夫節と長唄のみになっている。文久二年（一八六二）正月に座摩社内で行われた説教讀語芝居に、一回のみ新内節が用いられたことが番付記載情報から判明するが、それ以外はすべ

て義太夫節と長唄である。ただし、長唄には音曲の種類名として「豊後」と記されている番付も存在するので、長唄が豊後節の代役²²⁾をしていたこともわかる。もともと、この長唄奏者に「豊後」の文字を冠する習慣は化政期から見られるものであり、またこの「豊後」の表記が何を意味するのかは、まだ研究が進んでいないので、これをもって豊後節も行われていたとするのは早計である。また、このような表記方法は説教讀語座に限ったことではないので、上方歌舞伎の音曲面における慣習とみることもできる。

説教讀語座におけるこのような音曲の使用傾向は、大坂の他の地域（劇場）の歌舞伎と同様であり、特に説教讀語座にのみ見出せる特徴ではない。すなわち音曲の使用傾向においては、他の歌舞伎と説教讀語座の歌舞伎の間に違いはないということである。

4-3 演奏者の出演傾向

表2と表3、すなわち説教讀語座に出演する傾向を示した演奏者と説教讀語座以外の芝居（以下「一般」と表記する）の演奏者とを比較すると、説教讀語座のみに出演し、一般の芝居には出演しないという傾向を示す演奏者の存在が見出せる。義太夫節の太夫では竹本瀧太夫・竹本覚太夫の二人、義太夫節の三味線方（以下長唄の三味線方と区別するために本稿内では三弦と表記する）では竹沢富造・鶴沢吾市・鶴沢富造の三人、長唄の唄方では石田徳次郎・花房半吉・中村梅次郎・中村源吉・田中勇吉の五人、長唄の三味線方（以下義

太夫節の三味線方と区別するために本稿内では三味線と表記する）では中村亀吉・石田喜一郎、花房半六・松出辰次郎の四人、合計一四人である。

ただし、表3は五回以上出演した主要演奏者であり全員分ではないため、全データから調べてみると、同時期の他の劇場に全く出演がなかったのは竹本覚太夫・鶴沢富造・中村源吉・田中勇吉・石田喜一郎・花房半六の六人であった。この時期の番付中、説教讀語座の番付を除いた二八二点中に一度も名前が記載されなかったということは、この者たちは説教讀語座のみに出演していた可能性が高いといえる。仮に彼らのことを説教讀語座「固有」の演奏者と表現しよう。このような演奏者が存在することは注目に値する。ただし、その数は説教讀語座の主要演奏者として抽出できた三七人に対し六人と、六分の一以下、約一六・二％に留まっている。残りの演奏者は他の歌舞伎興行にも出演しているわけである（以下一般の芝居にも出演する演奏者のことを「共通」の演奏者と称する）。

また、一般の歌舞伎興行への出演が五回以下の八人は「準固有」といえるかもしれない（以下この条件に当てはまる人物を「準固有」と表記する）。準固有の人物まで含めると、固有・準固有の演奏者は説教讀語座の主要演奏者の三分の一強、約三七・八％の人数である。

その内訳をみてみると、固有・準固有では義太夫節は太夫が九人

中二人、三弦が一人中三人の合計二〇人中五人であるのに対し、長唄は唄が八人中五人、三味線が九人中四人の合計一七人中九人である。固有者のみでみても義太夫節が太夫・三弦ともに一人ずつなのに対し、長唄は唄・三味線ともに二名ずつである。義太夫節に比べて長唄は固有・準固有の演奏者が多いことがわかる。また、主要演奏者のうち義太夫節では、太夫・三弦方の双方で、共通者の多くは一般での出演回数が二桁台であり、一般でも活躍している人物である場合が多いのに対し、長唄の唄に関しては、共通者は玉村久楽の六一回の他は一桁台であり、一般で活躍している人物はあまり説教讀語座には出演していないことがわかる。ただし、長唄の三味線方は義太夫節と同様に、共通者は、一般でも相応に活躍していることがわかる。

さらに、固有・準固有の演奏者は、説教讀語座の各音曲ジャンル内で出演回数が多い人物とも少ない人物ともいえないことが表2からわかる。すなわち、長唄の唄方である田中勇吉はその中では最低数ではあるが、それ以外は必ずしも出演回数の少ない人物、逆に多くの人物が固有・準固有とは限らないことである。つまり、出演回数によって固有・準固有と共通の区別はない。

以上のことから、義太夫節に関しては、あまり一般との区別はなく、説教讀語にも一般の歌舞伎にも出演する演奏者がほとんどであるのに対し、長唄は固有・準固有の演奏者の存在がある程度見られ

ること、殊に唄に関しては一般で活躍する人物はほとんど説教讀語座には出演しないという傾向が見出せることが判明した。長唄の三味線方に関しては、義太夫節と長唄の唄方の中間的な状態で、一般で比較的活躍している共通の演奏者が全体の半数程度を占めるという状態である。芝居番付のみで判断するのは危険であるが、この結果からは、長唄には説教讀語座付の演奏者が一定数存在し、一方義太夫節は説教讀語座付がほとんどいなかった可能性があると考えられる。

4-4 演奏者の共演関係

次にこれら三七人の説教讀語座での共演関係を調査・分析してみた。

4-4-1 義太夫 太夫同士

図2は、義太夫節の太夫同士で一回以上共演関係を示した演奏者同士を実線で結んだ共演関係図である。固有の演奏者であると考えられる竹本寛太夫は誰とも共演関係を示さなかった。また共通の演奏者である竹本程太夫も誰とも共演関係を示さなかった。準固有の竹本瀧太夫は竹本三木太夫という、共通の演奏者と共演関係を示した。関係図上には一回以上の段階から二つのグループが出現した。ただし、図2下段の竹本琴太夫らの五人のグループは全員が一回の関係であり、共演回数を二回にすると関係が解消されることから、弱い関係のグループであるといえるかもしれない。一方図2上段の

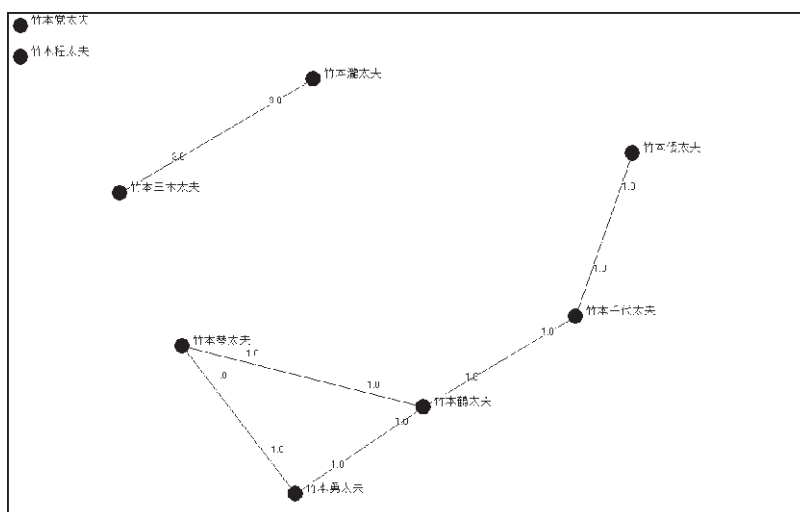


図2 説教讀語座 義太夫節 太夫—太夫 1回以上 共演関係図 ●は義太夫節の太夫を表す。

竹本瀧太夫—竹本三木太夫は三回の共演関係を示しており、太夫同士の中では一番関係が深いといえるだろう。ただし、三回の共演関係は、ここでは最多であるが、全体として決して多いとはいえない数値である。すなわち、太夫同士はあまり関係性を示さないといえ

るだろう。

グループ形成に他の要因がないか、それぞれの出演劇場をみたが、一カ所ではなく複数の劇場に出演する傾向を示す者が多く、そこからグループ構成を見出すことはできなかった。むしろ図2で図上を外れる二人の太夫は、劇場は異なるものの一カ所の劇場にしか出演しないという、同様の傾向を示す共通点があるが、他の太夫の動向を見る限り、出演劇場が共演関係に大きな影響を及ぼすようには見えない。したがって何が共演関係の決め手になるのかは、太夫同士の組み合わせからこれ以上追求することは難しい。

太夫同士の関係性があまり見えてこない原因として、番付の記載方法が挙げられる。義太夫節は太夫と三味線が一人ずつ記載される形が多く、太夫あるいは三弦が何人も名を連ねて記載されるということがあまり多くない。そもそも義太夫節は大人形で演奏する類の音曲ではないため、太夫同士の関係は見出しにくいといえるだろう。

4-4-2 義太夫 三弦同士

図3は義太夫の三弦同士で一回以上共演関係にある演奏者同士の関係図である。固有の三弦方である鶴沢富造は、準固有の鶴沢吾市と二回の関係を示している。また準固有の竹沢富造は共通の野沢宅次郎と一回の共演関係を示している。共演図上には三つのグループが出現しているが、そのほとんどが太夫と同様に一回ずつの関係であり、二回以上にした時点で鶴沢富造と鶴沢吾市のグループしか図

上に残らないことから、三弦同士も関係性は希薄であると考えられる。三弦も劇場別でも調査してみたが、全員が一カ所の劇場に集中せず複数の劇場に出演しており、固有の劇場による関係性は見出せなかった。太夫・三弦ともに固有あるいは準固有の人物が最多回数

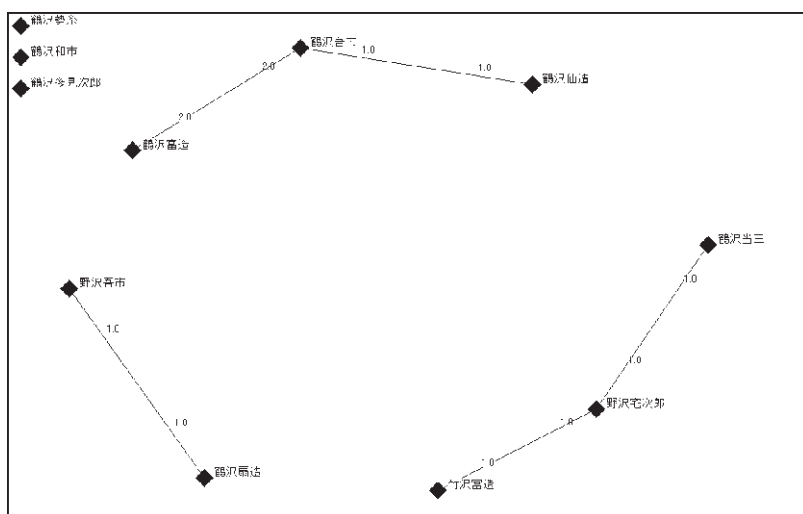


図3 説教讀語座 義太夫節 三弦一三弦 1回以上 共演関係図 ◆は義太夫節の三弦を表す。

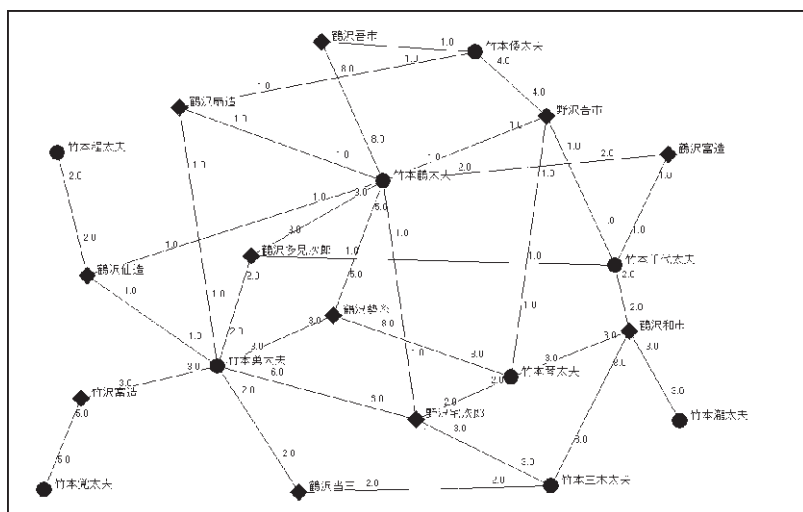


図4 説教讀語座 義太夫節 太夫一三弦 1回以上 共演関係図 ●は義太夫節の太夫、◆は義太夫節の三弦を表す。

に分割された。このうち固有・準固有の演奏者は全員が大きなグループに属している。固有の太夫である竹本寛太夫は準固有の三弦である竹沢富造と共演関係がみられ、固有の三弦である鶴沢富造と準固有の三弦である鶴沢吾市は共通の太夫である竹本鶴太夫と関係す

る。図5は太夫と三弦の二回以上の共演関係図である。一回以上で一つの大きなグループであったものが二つの小さなグループと一つの大きなグループの三つ

に分かれた。このうち固有・準固有の演奏者は全員が大きなグループに属している。固有の太夫である竹本寛太夫は準固有の三弦である竹沢富造と共演関係がみられ、固有の三弦である鶴沢富造と準固有の三弦である鶴沢吾市は共通の太夫である竹本鶴太夫と関係す

を示すが、その数値は低く、特出した特徴というには弱いことがわかった。4-4-3 義太夫 太夫対三味線

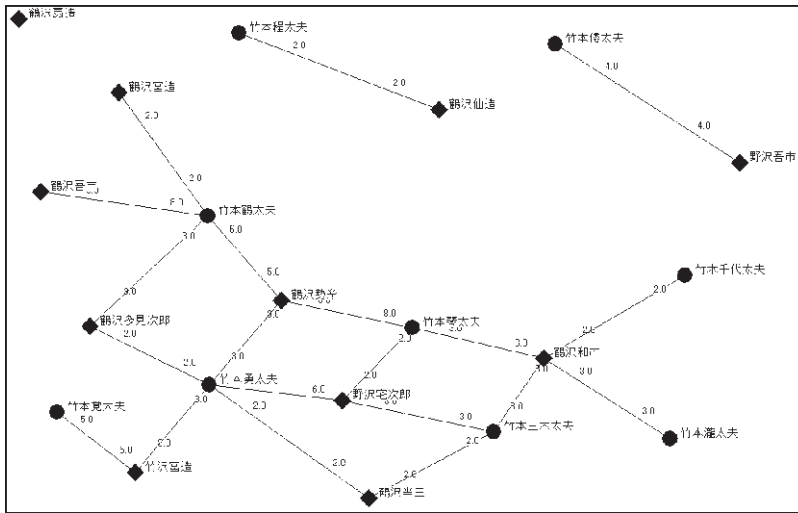


図5 説教讀語座 義太夫節 太夫一三弦 2回以上 共演関係図 ●は義太夫節の太夫、◆は義太夫節の三弦を表す。

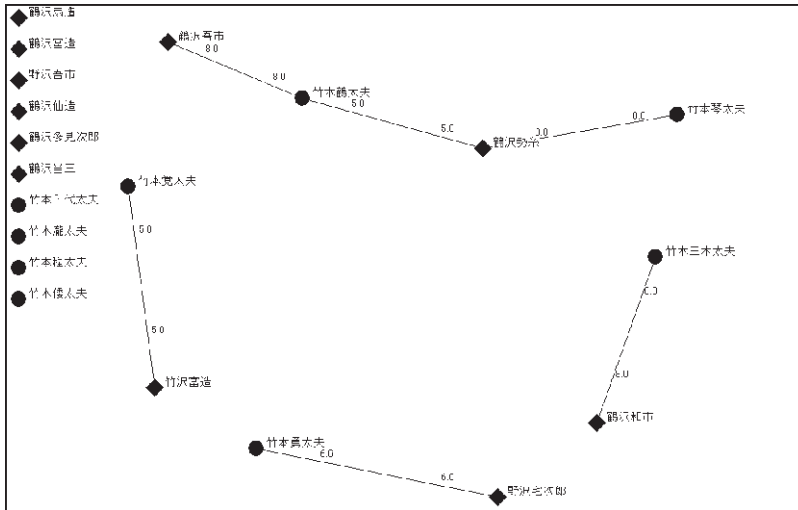


図6 説教讀語座 義太夫節 太夫一三弦 5回以上 共演関係図 ●は義太夫節の太夫、◆は義太夫節の三弦を表す。

る。また準固有の太夫である竹本瀧太夫は共通の三弦、鶴沢吾市と関係がみられた。つまり固有・準固有同士の関係は竹本寛太夫と竹沢富造の間でしか見出せなかった。ただしその関係は五回の共演であり、図6のように、終盤近くまで共演図上に残り、比較的強い関

係を示していることもわかる。

一方、準固有の三弦である鶴沢吾市は、共通の太夫、竹本鶴太夫と図7の最終段階まで共演関係を示した。図7には、ともに八回の共演関係を示す三つのグループがみられるが、そのうちの 하나가鶴沢吾市―竹本鶴太夫のグループである。

太夫と三弦についても劇場別の関係性を調査してみたが、太夫同士、三弦同士で述べたように、義太夫節の演奏者は基本的に一カ所に集中して出演する傾向が希薄である。図7の三つのグループの出演劇場を調査してみると、それぞれに出演傾向の強い劇場はみえるものの、それが要因になっているかどうかは分からない。竹本鶴太夫―鶴沢吾市を例にあげれば、鶴太夫が一番多く出演する劇場は御霊であるが、鶴沢吾市は御霊には一回も出演していない。鶴太夫の

次に出演が多い劇場は稲荷であるが、鶴太夫は七回、吾市は五回であり、共演回数は八回であるので、稲荷のみで共演したということにはならない。すなわち複数の劇場で共演をした結果が現れていることが明白である。他の二つのグループに関しては、それぞれ一定

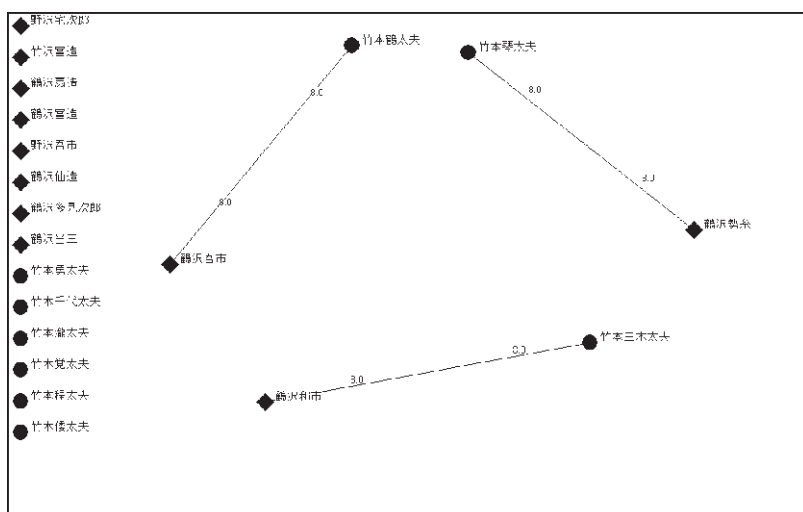


図7 説教讀語座 義太夫節 太夫一三弦 7回以上 共演関係図 ●は義太夫節の太夫、◆は義太夫節の三弦を表す。

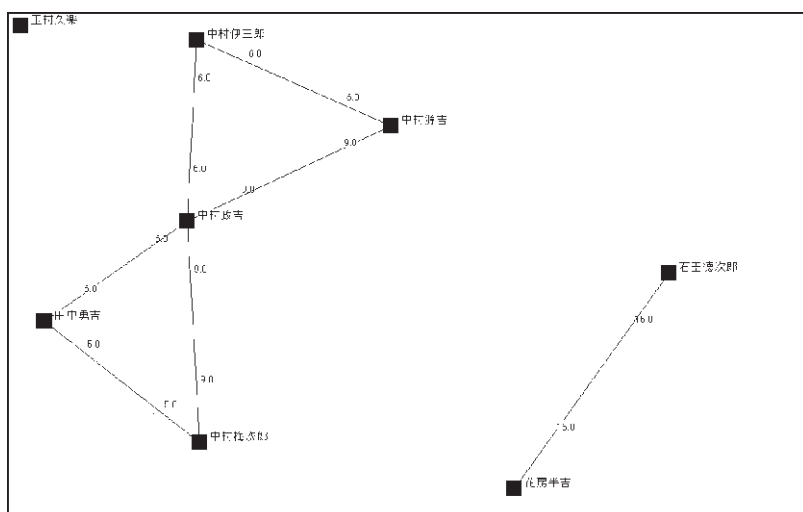


図8 説教讃語座 長唄 唄一唄 1回以上 共演関係図 ■は長唄の唄を表す

の劇場に共演回数以上の出演を示すが、他の劇場にも出演しているため、一カ所の共演による結果とは限らない。したがって、太夫と三弦の関係性でも、劇場による区分は難しいことがわかる。すなわち、劇場特有の演奏者という形態は、義太夫には当てはまらないということになるだろう。

以上のことから、第一に、義太夫節の固有・準固有の演奏者は、その中で共演関係を強く示すことは少なく、共通の演奏者との関係の方がより多く見られること、第二に固有・準固有の演奏者が他者と示す関係性は、

決して希薄ばかりではなく、鶴沢吾市のように最終段階まで関係を示すような演奏者も存在すること、第三に、劇場特有の演奏者という形態はないということが判明した。

4 | 4 | 4
長唄
唄同士

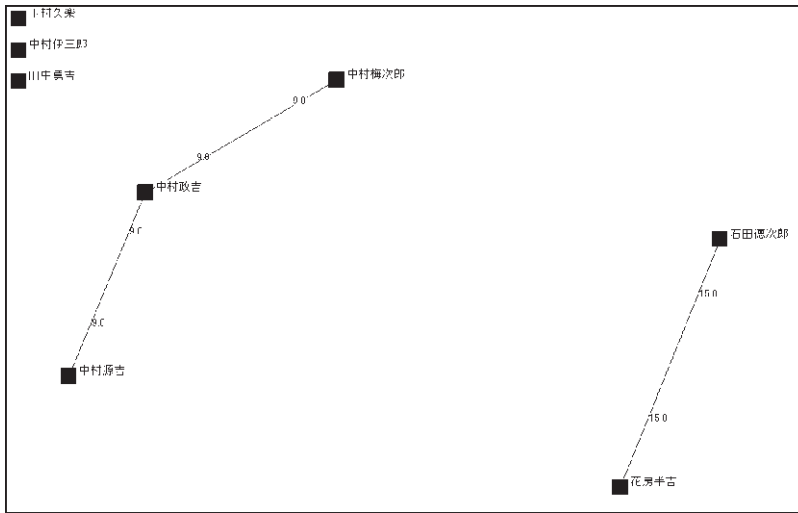


図9 説教讀語座 長唄 唄一唄 7回以上 共演関係図 ■は長唄の唄を表す。

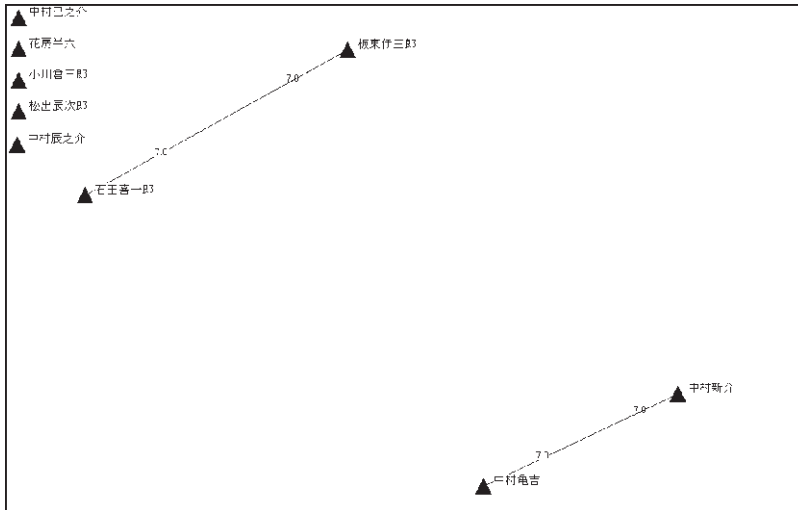


図10 説教讀語座 長� 三味線—三味線 1回以上 共演関係図 ■は長�の唄、▲は長�の三味線を表す。

次に長�の共演関係図を分析してみる。図8は長�の唄同士の一
回以上の共演関係図である。最初から二つのグループが検出され、
玉村久楽一人が最初から誰とも共演関係を示さなかった。玉村久楽
は共通の演奏者で、かつ一般への出演が六一回と群を抜いて多い、

すなわち一般で非常に活躍しているという、長�の�の中で唯一異
なる動向を示す人物である。彼が誰とも共演関係を示さなかったの
は興味深い。

その他の人物によって二つのグループができてはいるが、右側の石

田徳次郎・花房半吉の二名のグ
ループは、ともに準固有の演奏
者同士である。かつ、一般への
出演が一回と非常に少ない、固
有に近い人物同士でもある。左
側の五人のグループは、共通の
演奏者である中村政吉が中心と
なっており、残りの四人を関係づけて
いるように見える。このうち
中村源吉と田中勇吉は固有、中
村梅次郎は準固有であり、この
グループは固有・準固有と共通
の混合グループである。共演回
数を上げていくと、図9の七回
以上の関係図で左側のグループ
が中村政吉を中心に中村梅次郎
と中村源吉の三名に整理される。

しかし共通・固有・準固有の混合グループのままである。そして唄同士の中で一番強い関係を示すのは、右側の準固有同士のグループで、一五回という、他のグループよりもかなり強力な関係を見せる。

長唄では、番付上の記載が連名であることが多く、比較的共演関係が見出し易いという性質があるが、そもそも出演形態が異なる玉村久楽は誰とも共演関係を示さず、また準固有同士の関係が強力であるなど、長唄特有の特徴が見出せるといえるかもしれない。また、別な見方をすると、左のグループは、田中勇吉が関係しているものの、図9で外れ、完全な中村姓のグループになる。つまり中村姓グループと、花房―石田グループといえるかもしれない。これについては、三味線同士、唄と三味線とも合わせて考えてみたい。

次に演奏者の出演劇場別に調査してみると、図8の右側、花房―石田グループは、ともに御霊にしか出演しない、御霊特有の演奏者であることが判明した。一方左側の中村(―田中)グループは政吉・源吉・田中勇吉は稲荷のみ、梅次郎・伊三郎は他の劇場にも出演するものの、稲荷への出演が圧倒的に多いという傾向を示した。

すなわち、このグループは稲荷特有の演奏者であるといえるだろう。さらに関係図上から外れた玉村久楽は、複数の劇場に出演するものの、座摩への出演が圧倒的に多いという傾向を示した。座摩特有の演奏者といえるかもしれない。つまり、長唄の唄同士は、劇場によってほぼきれいに分割されていることが判明した。姓によるグルー

プ性と共に、劇場付という性質も見出せたといえるだろう。

4-4-5 長唄 三味線同士

図10は長唄の三味線同士の一回以上の共演関係図である。三味線同士も最初から二つのグループが見られ、それぞれ七回ずつの共演なので、関係図は関係数を上げてこれ以上の進展はない。二つのグループはそれぞれ固有の石田喜一郎と共通の板東伊三郎、準固有の中村亀吉と共通の中村新介という組み合わせであり、どちらも混合グループといえる。また固有の花房半六、準固有の松出辰次郎は最初から誰とも関係を示さないなど、固有・準固有・共通という区分では、特徴は見出せなかった。

一方姓をみると、右のグループは唄と同様に中村姓、左は石田―板東姓であることがわかる。三味線でも中村姓グループの存在が見出せる。ただし、中村は他に二名いるが、彼らは同じ中村でも共演関係を示さないことにも注意しなくてはならないだろう。また左のグループは石田姓が含まれるものの、唄で見られた石田―花房ではないことも相違点といえる。しかし、中村姓が唄同士、三味線同士でみられることは注目に値する。

次に劇場別に調査してみると、左の石田―板東グループは、ともに御霊にのみ出演し、他の劇場には出演しない演奏者であることが分かった。したがってこのグループは御霊特有の演奏者であるといえる。右の中村姓グループは複数劇場への出演があるものの、とも

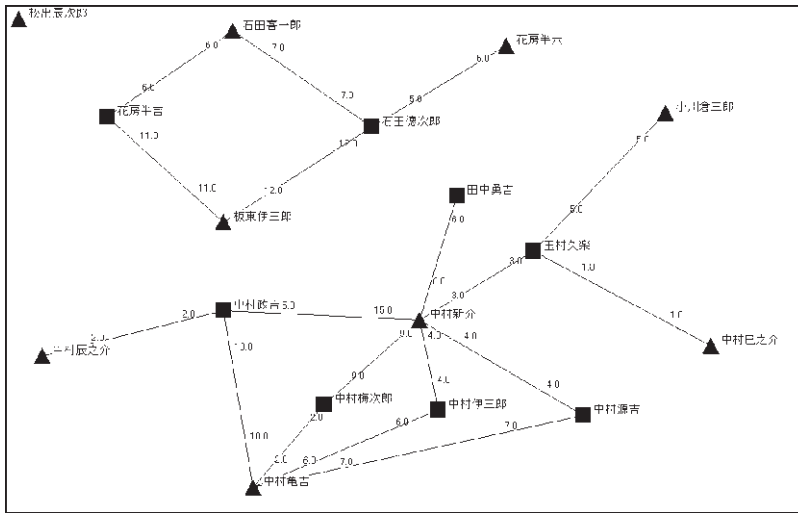


図11 説教讀語座 長唄 唄—三味線 1回以上 共演関係図 ■は長唄の唄、▲は長唄の三味線を表す。

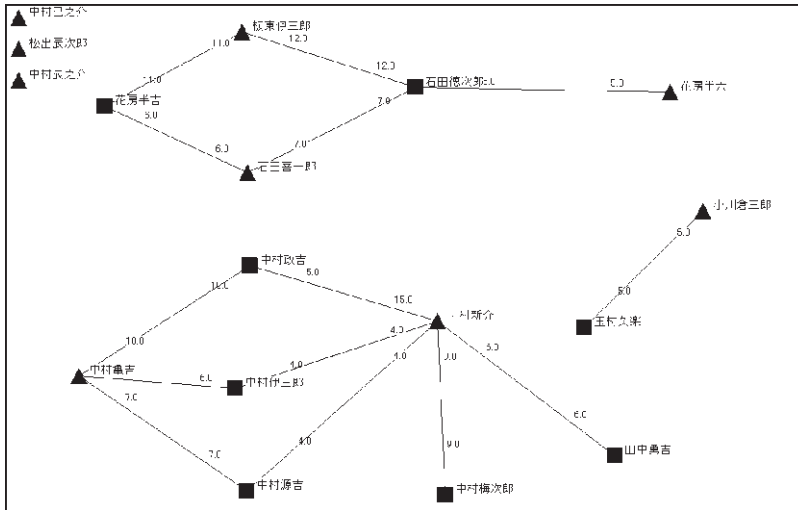


図12 説教讀語座 長唄 唄—三味線 4回以上 共演関係図 ■は長唄の唄、▲は長唄の三味線を表す。

に一番多いのは稲荷への出演であることから、稲荷を主に活動場所とするグループであるといえるだろう。ただし図上を外れている五名も花房半六のように御霊のみに出演傾向を示す者、中村辰之介のように稲荷に多く出演傾向を示す者など、図上のグループに属して

もおかしくない者もいることから、劇場のみが決定事項であるとも言い難い。むしろ、姓や劇場、その他様々な要因がグループ性を決定する要因として複雑に絡み合っているといえるだろう。

図11は長唄の唄と三味線の一回以上の共演関係図である。最初から二つのグループに分割され、松出辰次郎が図上から外れた。松出は準固有の三味線である。三味線同士でも共演関係を示さなかったが、唄と三味線においても同様であった。関係図上に存在する二つのグループは、ともに固有・準固有・共通の混合グループであるが、上の五人のグループは唄の花房半吉・石田徳次郎がともに準固有、三味線の花房半六・石田喜一郎が固有、板東伊三郎のみが共通の、ほぼ固有・準固有グループである。

一方下の大きなグループは、中村姓の人物が全員含まれており、その周辺に田中勇吉、小川倉三郎、玉村久楽が属するという特徴がみられる。すなわち中村姓グループであるといえる。姓に注目して上のグループを見れば、花房二名、石田二名と板東という構成であ

図では三名ずつ、図14、一二回以上の関係図でそれぞれ二名ずつになる。上段は石田―板東の二名となり、下段は中村二名である。最終的には中村姓グループが一五回という関係性を見せ、最後まで図上に残る結果となる。

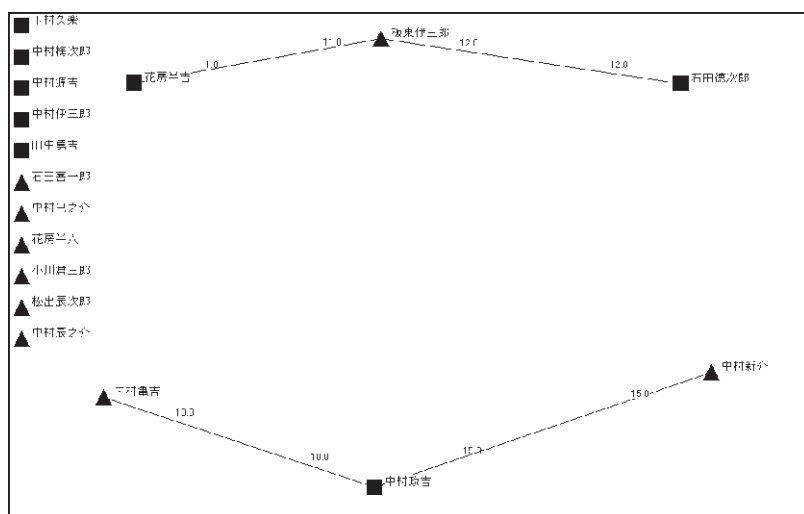


図13 説教讃語座 長唄 唄―三味線 10回以上 共演関係図 ■は長唄の唄、▲は長唄の三味線を表す。

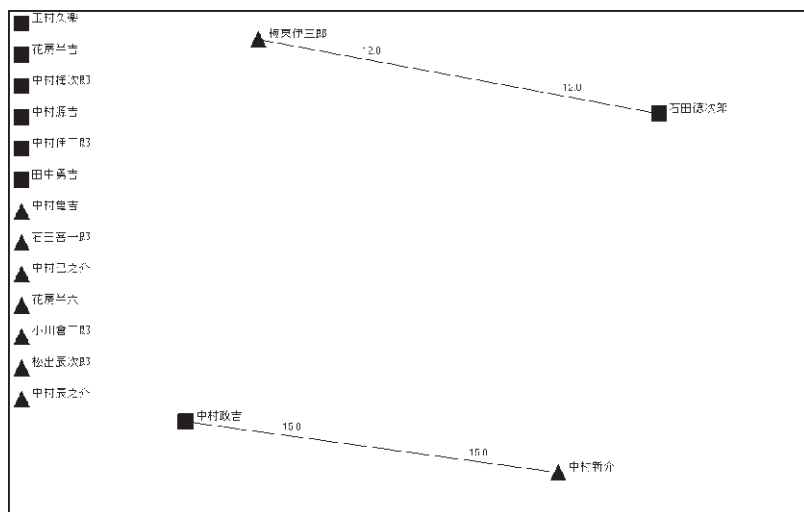


図14 説教讃語座 長唄 唄―三味線 12回以上 共演関係図 ■は長唄の唄、▲は長唄の三味線を表す。

この二つのグループの関係は唄同士、三味線同士でも見られた形であり、おそらく姓によるグループ構成という見方は有効であると考えられる。

この後大きく動くのは四回以上の図12で、下のグループから玉村久楽―小川倉三郎の二名が分離し、三つのグループになることだが、この関係も五回までの、六回以上の関係図でまた中村姓グループ、花房―石田―板東姓グループに戻る。その後徐々にグループから外れる者が出て緩やかに人数が減少しながら、図13、一〇回以上の関係

図13で図上に残った人物のうち、花房半吉・石田徳次郎・中村亀吉の三人は準固有、板東伊三郎・中村政吉・中村新介は共通であり、かなり終盤まで準固有の演奏者が図上に残るが、ともに共通の演奏者との関係である。そして図14では四名のうち準固有なのは石田徳次郎のみとなり、他三人は共通の演奏者である。以上のことから、固有・準固有の演奏者がその範囲のみで共演関係を示しておらず、それが説教讀語座の特徴ということは難しく、むしろ姓によるままりの方が強いように見受けられるということも判明した。

劇場別にみると、唄と三味線でもやはり劇場によってグループが分かれる傾向を示した。図10の上の花房―石田―板東グループは全員が御霊にしか出演しない者であり、下の中村姓中心のグループは稲荷にのみ出演している者、または稲荷に多く出演している者が多い。ただし、中村新介と玉村久楽の間でグループは分割され、それより右の、玉村久楽―小川倉三郎―中村巳之介の三名は座摩が共通事項であることがわかる。このグループは、中村巳之介が一回のみの関係なのですぐに関係が解消されるものの、玉村久楽―小川倉三郎は図12において中村姓グループから分割するように、中村姓グループとは出演劇場も異なる傾向を示していることがわかる。つまり、図12における三つのグループは、花房―石田―板東の御霊グループ、中村姓の稲荷グループ、玉村―小川の座摩グループという、明快な編成が見出せるのである。

4-4-7 共演関係からみた演奏者組織

以上、義太夫節・長唄それぞれに番付記載状況と共演関係を分析してみた。説教讀語座に出演した主要な演奏者のうち、説教讀語座にのみ出演する固有の演奏者、またはほぼ説教讀語にしか出演しない準固有の演奏者の可能性が見出せた。しかし、彼らはその枠同士で共演関係を示すのではなく、他の歌舞伎にも出演する共通の演奏者との関係性を強く打ち出す傾向が見られた。すなわち、説教讀語座固有の演奏者グループの存在は見られないということになる。特に義太夫節に関しては、説教讀語座の中でも複数の劇場に出演傾向を示す者が多く、劇場固有の演奏者の存在もほぼ否定された。また義太夫節は、演奏者同士の関係性からその動向やグループ性を見出すには限界があり、全く別の要因によって出演が決まる可能性を示唆している。これについては、機会を改めて他の情報と照合しつつ説明してみたい。

一方長唄については、非常に明快とも見える結果が検出された。説教讀語座固有・準固有の演奏者の存在は、義太夫節同様に見出せたが、その枠自体では強い関係性は見出せなかった。むしろ姓による関係と劇場による関係という二つの大きな軸を見出せたのである。長唄は、姓によって流派の差を見出すことができるという傾向があることから、姓によるグループ編成はすなわち流派によるグループ編成と見ることができよう。またそれぞれの流派が、劇場によって

ある程度の棲み分けをしていた可能性も検出できた。それは流派による劇場付、あるいは座付の可能性を示唆しているといえよう。

5 演奏者分析からみた説教讃語

以上、説教讃語に出演した演奏者について検証した。これらをふまえて、もう一度説教讃語座に立ち返って考えてみたい。

説教讃語座は、本来子供芝居を上演する団体であり、図1の番付をみても分かるとおり、説教讃語座であることを前面に打ち出して興行している。かたや一般の芝居は、たとえ宮地で行われていても説教讃語ではない。団体としても把握する上部組織としても説教讃語と一般の歌舞伎は形態が異なっていたはずである。しかし、実質的には同じような歌舞伎を行っていたことは前稿でも考察した通りであった。一般と説教讃語とで行っている内容に相違がないならば、そこで用いられている音曲に関しても大きな異同はないと推測される。実際に番付からは、用いられる音曲の種類に相違点は見つからなかったことから、その点に関して裏付けられた。

番付からは主要な演奏者名が判明しただけでなく、それに伴う多くの実態が解明できる。説教讃語座の演奏者名は、一般の歌舞伎と何ら差異はない。例えば「関蟬丸神社文書」に記載されている「説教祭文岡本座」の構成員は、全員が「岡本」姓を名乗る。名をみると義太夫節の太夫名と酷似している者が多く、義太夫節の太夫が姓

を変えて出演する可能性も否めないことが推測できるが、あくまでも「岡本」姓を統一的に名乗っている。また演奏者ではないが、照葉狂言役者は「林」姓を統一的に名乗っており、俄師は姓を用いなどが出来る。しかし、説教讃語座の歌舞伎は、一般の歌舞伎と同じである。この点からも説教讃語座が一般の歌舞伎と同様であることが分かる。

固有・準固有の演奏者が抽出できたが、彼らがその範囲で共演関係を示さず、一般の演奏者と関係するということは、説教讃語独自の組織が存在しない可能性を示唆する。説教讃語に出演する演奏者は一般の演奏者と同じの組織に属し、その中で説教讃語に出演しやすいという傾向を示すと考えることができるからである。特に義太夫節に関しては、説教讃語特有の演奏者の存在がほとんどみられないこと、劇場固有の傾向もみられないことに加え、表2にあげられた人物は、ほぼ人形浄瑠璃にもみられるということも判明した。このことは説教讃語座に出演することが演奏者としての名声や評価を左右する、すなわちランク付の決定事項にはならないということを意味する。それは説教讃語座への出演が演奏者の差別や区別にはつながらないということであり、数ある歌舞伎興行の一種類でしかないということになるのである。

一方、長唄に関しては、義太夫節とは少々状況が異なることが判

明した。姓によるグループ性と劇場別の活動状況の分割がみられたのである。すなわち、一定のグループが特定の歌舞伎興行と関係するという、組織としての関係性が存在するということになる。姓による組織の存在は拙著⁽²³⁾において考察しているが、今回の分析で説教讀語座においてもその組織が有効であり、かつ劇場によって姓によるグループがほぼきれいに分割されるという傾向が見られた。しかし個人の動向でみれば、説教讀語以外にも出演する者が多くみられ、また固有の演奏者同士のみでの共演関係を示さないことから、やはり一般の歌舞伎との間に完全な断絶はないことも判明した。これは、個人としての座付契約ではなく、組織としての座付契約の可能性を示すものと考えられる。

ただし一般の歌舞伎で非常に活躍している者は見出し難かった。このことから、長唄においては一般の歌舞伎と説教讀語座への出演には、それなりの差異があるように感じられる。つまり、家元級あるいはそれに近い実力者は一般に出演し、それ以下あるいはそれに続く者が説教讀語に多く出演するという傾向である。すなわち、説教讀語への出演は、長唄の場合は演奏者のランクを見出しやすいということである。したがって「差別」は感じられないが、「区別」は存在するのではないかと考えられる。

以上、演奏者の存在形態を見る限りにおいて、説教讀語座と一般の歌舞伎の間には「差別」的な傾向は見受けられなかった。このこ

とのみで説教讀語座に対する差別がないとは言いきれないが、少なくとも演奏者の出演にそれは関係しないようである。役者も同様であった場合、差別的な視点はない可能性が高くなるだろう。また、天保改革期に差別を受ける身分ではないと主張した人形浄瑠璃の義太夫が説教讀語に出演するということは、やはりそこに差別的な視線はないと推測できるのである。さらに、ジャンルの差はあれども一般の歌舞伎、人形浄瑠璃に出演する演奏者が説教讀語座に出演するということは、説教讀語座に関わる演奏者は、玄人演奏者であると考えられるのである。

おわりに

大坂の説教讀語座に関わる演奏者を芝居番付から調査してみるという試みは、「関蟬丸神社文書」からは見出し得ない結果を得ることができた。すなわち、第一に使用される音曲の種類、第二に関わった演奏者、第三に説教讀語座固有の演奏者の存在、第四に固有の演奏者以外の演奏者の出演、第五に固有の演奏者のみでは組織を編成し得ないということ、第六に長唄の流派と劇場付という組織編成の可能性の解明である。このことは説教讀語座という特質を考える上でも非常に有効であった。少なくとも「関蟬丸神社文書」から読み取れる天保改革前の説教讀語座の一般との差別にも近い相違が、天保改革後にはほとんど感じられない。

今回の分析は天保改革後の一〇年間に限っているため、この傾向が天保の改革を経た結果なのか、史料的な問題なのかを厳密には言明できない。しかし、前稿で考察した天保改革期からの説教讀語座の躍進と、その後の状況の変化と今回の分析結果の方向性は同軸であり、それを実態面から補強できたとも考えられるのである。

今回は演奏者のみに焦点を当てたため、まだ解明しきれていない要因が存在する。今後の課題として、さらに役者や名代等との関係または人形浄瑠璃との関係を見ていくことによって、演奏者の組織編成の要因に関する解明を試みたい。それによって説教讀語座の特質、一般の歌舞伎との差異、このような状況でもわざわざ説教讀語を名乗る意味などをさらに考えていきたい。

注

- (1) 京都・大坂を中心とした文化圏。
- (2) 木谷蓬吟、一九二九、『文案今昔譚』（大坂、道頓堀編集部）。
- (3) 盛田嘉徳、一九九四、『中世賤民と雑芸能の研究』（東京、雄山閣出版）。
- (4) 室木弥太郎、一九八一、『語り物（舞・説経・古浄瑠璃）の研究』（東京、風間書房）。
- (5) 阪口弘之、二〇〇一、『蟬丸宮と説教日暮』塚田孝・吉田伸之編『近世大坂の都市空間と社会構造』（東京、山川出版社）。

- (6) 室木弥太郎・阪口弘之編、一九八七、『関蟬丸神社文書』（大坂、和泉書院）。

- (7) 斎藤利彦、二〇〇二、『近世後期大坂の宮地芝居と三井寺（含質疑・討論）』『ヒストリア』第一七八号（大坂、大阪歴史学会）一八九—二一八頁。

- (8) 神田由築、二〇〇四、『都市文化と芸能興行——大坂を中心として——』『都市文化研究』第三号（大坂、大阪市立大学）一三八—一五二頁。

- (9) 神田由築、前掲論文、一三八頁。

- (10) 『京都御役所向大概覚書』巻二『京四条芝居間敷并名代之事』（岩生成一監修 一九八八、『京都御役所向大概覚書』（大坂、清文堂出版）所収）。

- (11) この説教讀語座の開始は単発興行であつたと考えられる。詳細は拙稿七六頁参照のこと。

- (12) 歌舞伎興行としては天保九年（一八三八）正月のものと推定される芝居番付の存在からその頃まで行われていたものと考えられる。ただし番付の年号記載は干支によるもので、この年号はあくまでも推定であることを記しておく。この前年の天保八年（一八三七）に大坂稻荷社内において浄瑠璃興行把握の動きがあつた。この件に関しては神田由築、一九九九、『近世大坂の浄瑠璃渡世集団——天保期から幕末にかけて』『東京大学日本史研究室紀要』第三号（東京、東京大学）に詳述されている。

- (13) 神田由築、前掲論文、一四五—一四八頁。

- (14) 神田由築、前掲書、一四八—一四九頁。

- (15) 棚町知彌編、一九九九、『吉永孝雄旧蔵 五世竹本弥太夫・木谷逢吟関係資料等目録』（近松研究所紀要第八・第九合併号）（大阪・和泉書院）一九二―一九三頁。
- (16) 武内恵美子、二〇〇二、時田アリソン・薦田治子編『日本の語り物 口頭性・構造・意義』（京都、国際日本文化研究センター）二六九―二八四頁。
- (17) 説経の免状が更新制であったのかは、「関蟬丸神社文書」でも触れられておらず不明である。
- (18) 神田由築、前掲書、一四六頁、表2、表3 参照。
- (19) 一つの劇場で一月から一〇月までの間の一年間におおよそ七回（顔見世、初春、二の替り、三の替り、五月、盆、秋の七回）程度の興行が行われたとし、一般的に知られている大坂の劇場、すなわち道頓堀五座、新地二座、宮地五座の計一二カ所のうち、すべての劇場で毎回歌舞伎が興行されるとは限らないので、およそ三分の二の八カ所が興行していたものとして算出した概算。八カ所×年七回×一〇年間。
- (20) 管見中の芝居番付のうち、名代に「説教讀語」と記載されているものの他、記載された名代名が明らかに説教讀語名代の者である番付についても説教讀語座の興行として含めた。ただし、説教讀語座の興行が多い劇場であり、前後の番付が説教讀語座のものであっても、説教讀語の文言の記載がなく、かつ名代名も記載がなく不明という場合は説教讀語の番付とは判断しなかった。
- (21) 記録されたすべての人物を記載すると煩雑になるため、五回以上に限定して分析を行った。
- (22) 宮古路豊後掾を開祖とする浄瑠璃の一派。太夫の名乗った姓から宮古路節、宮園節とも呼ばれる。宮古路豊後掾の弟子筋が江戸で発展させた常磐津節、富本節、新内節と富本節から派生した清元節も含めて総称されることもあり、また豊後系浄瑠璃とも称される。
- (23) 武内恵美子、二〇〇六、『歌舞伎囃子方の楽師論的研究——近世上方を中心として——』（大阪、和泉書院）。